

Péter György
Po dobi kánonov: pisanje na steni
(Oblike in norme umetnosti v muzejih)

1. Obstaja očitna resnica: estetika kot avtonomno polje razpravljanja je povezana z objavo Baumgartnovega dela *Aesthetica*, izvor odkritja estetske percepcije pa lahko sledimo k britanskim piscem osemnajstega stoletja.¹ Vendar pa tu in sedaj ni niti prostor niti čas za povzemanje različnih teoretskih korakov te tradicije, ki se razteza od Locka, Adama Smitha in Huma do Leibniza in Kanta.²

Naslednja očitna resnica, ki je, mimogrede, tudi retorično bistvo tega diskurzivnega polja, je *nezainteresiranost estetskega izkustva*. S Kantovimi dobro znanimi besedami, biti »brez vsakršnega interesa«, je prav tako ključna teoretska norma kot je ona druga norma estetske sodbe, namreč *univerzalnost*. Medtem ko je norma nezainteresiranosti v ostrem nasprotju z moralno presodnostjo, je univerzalnost okusa in estetskega izkustva zgodovinska kategorija,³ zgodovinski transcendentalizem univerzalizma pa je del notranje protislovnosti našega estetiškega izročila.

Vendar pa obstaja možna povezava med teorijo estetskega izkustva, naravo tovrstne sodbe in muzejskim razstavljanjem umetniških del. Vzporednice so jasne: tako estetska sodba kot muzejska razstava temeljita na simbolni in dobredni dekontekstualizaciji in rekontekstualizaciji umetniškega dela. Rekontekstualizacija nakazuje, da bo odstranitev del iz njihovih izvornih političnih, verskih in moralnih uporab neizogibno vodila k takšni umetnosti, ki bo »spočeta brez strasti, izvedena brez topline in gledana brez interesa«.⁴

¹ Wladislaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, The Hague: Mouton, 1970; Paul Mattick, Jr. (ur.), *Eighteenth Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

² Jerome Stolnitz, »On the Origin of Aesthetic Disinterestedness«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zv. 20, 1961, št. 2, str. 131-43. M.H. Abrams: »From Addison to Kant: Modern Aesthetics and Exemplary Art«, v: Ralph Cohen (ur.), *Studies in Eighteenth Century British Art and Aesthetics*, Berkeley: University of California Press, 1985; Theodore A. Gracyk, »Rethinking Hume's Standard of Taste«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zv. 52, 1994, št. 2, str. 169-183.

³ Pierre Bourdieu, »The Historical Genesis of the Pure Aesthetic«, v: *The Rules of Art*, Cambridge: Polity Press, 1996, str. 285-309.

⁴ Quatremère de Quincy, *Considerations morales sur le destination des ouvrages de l'art* (Pariz, 1815), Pariz: Fayard, 1985, nav. v: Paul Mattick, *op. cit.*, str. 6.

Kar pomeni, da sta po de Quincyju recepcija in interpretacija dela umetnosti, ki ju vzpostavi in usmerja muzejska postavitev, najboljša praktična ponazoritev in primer teoretskih zahtev »estetskega izkustva«.

2. Moja prva naloga zadeva usodo zgodovinske in sociološke povezave med estetskim izkustvom in strategijo muzejske postavitve. Seveda se tu ne nameravam ukvarjati z izvorom muzejev⁵ ali z zgodovino zgodnjega obdobja evropskega zbirateljstva,⁶ pač pa se bom osredotočil na dobo modernega muzeja, ki sovпада z desetletji »odkritja« estetskega izkustva. Povezava med teoretsko in praktično, ali točneje, *institucionalno* platjo interpretacije in vzdrževanje umetniškega dela oziroma zbirk, sta podpirala iste interese. Osamitev umetniških del od vsakdanjega življenja, iz njihovih družbenih okvirov, je služila interesom nespodbijane prevlade zahodnega kánona.⁷ Estetiško polje razpravljanja, disciplinirana percepcija in raz/partikularizirano razumevanje umetniških del so bili omejeni na dela umetnosti znotraj zahodnega kánona. *Protislouje je jasno in potrebno: teoretično estetsko razumevanje in okus sta univerzalna, toda praksa tega pojma v stoletju visokega modernizma in kolonializma je bila omejena na interpretacijo naše lastne evropske umetnosti.* Tekstualno univerzalna estetska sodba je v družbeni stvarnosti muzejske prakse postala izjemen primer: če raziskujemo klasifikacijo muzejev, odkrijemo, da so glavna razlikovanja tista med »umetnostjo« v estetskem pomenu izraza in vsemi »drugimi«, ki segajo od kulturnih dokumentov nižjih razredov do izdelkov neevropskih kultur.⁸ Po zahodnem kánonu in pričevanju muzejske klasifi-

⁵ Tony Bennett, *The Birth of the Museum; history, theory, politics*, London & New York: Routledge, 1995; Eliean Hooper-Greenhill, *The Shaping of Knowledge*, London in New York: Routledge, 1992.

⁶ O. Impey in A. Macgregor (ur.), *The Origins of Museums*, Oxford: Oxford University Press, 1985; Susan M. Pierce, *On Collecting. An investigation into collecting in the European tradition*, London and New York: Routledge, 1995.

⁷ Glede metafizike in moralnosti kánona najdemo verjetno najboljši primer pri Haroldu Bloomu: »Vse, kar lahko zahodni kánon nekomu ponudi, je pravilna uporaba njegove lastne samote, tiste samote, katere končna oblika je človekovo lastno soočenje z njegovo lastno smrtnostjo.« – Harold Bloom, »An Elegy for the Canon«, *The Western Canon, the Books and Schools of the Ages*, New York: Papermac, 1994, str. 30. Prim. tudi Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago in London: The University of Chicago Press, 1985; Carol Duncan, *Civilizing Rituals, inside public art museums*, London and New York: Routledge, 1995.

⁸ Tudi za muzejske strokovnjake devetnajstega stoletja so bila vsa ta neopazna vprašanja kot so zgodovina klasifikacije, ustvarjanje meja med arheologijo, etnografijo in kronologija, dobe, obdobja ali epoha zelo občutljive teme. V svojem pomembnem in avtoritativnem spisu »Moderni muzeji«, William Henry Flower izrazi svoje dvome glede klasifikacije. (V članku primerja dunajski Naturwissenschaft und Kunsthistorisches Museum z londonskim British Museum.) »Ne vem, če bi se našel prostor zanje v

kacije devetnajstega stoletja, smo Evropejci, od starih Grkov do dandanes, proizvajali *umetniška dela*, medtem ko so vse druge kulture pripadale ali polju zgodovine narave ali – pozneje – kulturne antropologije. Muzejski sistem zadnjega stoletja je postal najboljši institucionalni okvir in disciplinarna metoda za ohranjanje izjemnosti evropskega visokega kulturnega kánona (delavski razred in kmetje so s tega stališča pripadali večnim *drugim* in njihove izdelke je razlagalo narodopisje). Te nedotakljive institucije kánona so bile najboljši dokaz, da je bila evropska politična prevlada nad svetom *zgodovinsko upravičena*. Če nihče razen nas ni proizvedel *umetniški del*, potem je naša kultura morala biti izjemna; in kolonializem je vedno potreboval dobro poznani »civilizacijski« argument. Kot se je vedno znova izkazalo, sta bili mašinerija muzejskega sistema in klasifikacijska metoda najboljše in najkoristejše vzgojno orožje za poučevanje množic o nujnosti razlikovanj med kulturami, razredi in spoloma. Lokalne kulture Neevropejcev so pogosto pripadale muzejem zgodovine narave, posledica česar je bila, da sta darvinistični duh in očitno prilasčanje evolucije postala del struktur dominacije. Evropska umetnost in visoka kultura sta pripadala »Kulturi«, preostanek sveta pa »Naravi«. Mi smo predstavljali Svetovno zgodovino in Duha Svetovne zgodovine, »oni« pa so se poskušali dvigniti iz Narave v civiliziranost. Kategorija in percepcija individualnosti sta pripadali zahodnemu kánonu. Medtem ko sta bila v zbirkah, ki predstavljajo zahodno umetnost, ime slikarja kot tudi točno datiranje del razstavne postavitve, najdemo v »primitivnih oddelkih« drugačno politiko postavitve in klasifikacije.

muzeju umetnosti, vsekakor pa je njihova sedanja lokacija neustrezna in težko je razumeti, zakaj bi morala perujska mumija najti svoje mesto v stavbi, ki je uradno posvečena zgodovini narave, medtem ko so ohranjeni ostanki starih Egipčanov obravnavani kot *umetniška dela*.« – William Henry Flower, »Modern Museums«, *Essays on Museums and other Subjects connected with Natural History*, London: Macmillan & Co. Ltd., 1898, str. 44-45 (reprint London: Routledge/Thoemmes Press, 1996). Problem, ki ga je načel Fowler, se znova pojavi v monografiji Davida Murraya glede zgodovine muzejev, kjer skuša avtor razlikovati med različnimi izvori zbirk. Prim. David Murray, *Museums and their History and their Use*, zv. I-II, Glasgow: James MacLehose and Sons, 1904 (reprint London: Routledge/Thoemmes Press, 1996).

Zmotnost klasifikacije in povezava med vlogo vizualnosti in znanja nam zveni zelo znano. Prim. Arthur Danto, »Artifact and Art«, *ART/Artifact: African Art in Contemporary Collections* (New York: Center for African Art, 1989) in njegovo kritično razčlenbo; Larry Shiner, »'Primitive Fakes', 'Tourist Art' and the Ideology of Authenticity«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zv. 52, 1994, št. 2, str. 225-235; Shelly Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley in London: University of California Press, 1998; Susan M. Pearce (ur.), *Interpreting Objects and Collections*, London and New York: Routledge, 1994; Ami Henderson and Adrienne L. Kaeppler, *Exhibiting Dilemmas, Issues of Representation at the Smithsonian*, Washington in London: Smithsonian Institution Press, 1995.

Med poznima osemnajstim in devetnajstim stoletjem je bila ta zelo izdelana metoda za ohranitev enkratnosti zahodnega kánona povsem uspešna. Teoretska klasifikacija in praktična institucionalizacija sta dve plati istega kovanca. Ta dvojnost je služila za zakrivanje čistih neomadeževanih iger moči. Sir John Lubbock je na primer povedal to zelo naravnost, ko je govoril o muzejih, ki da so »mnogo cenejši kot ječe«. ⁹ Kolonialna percepcija je razlagala muzeje kot priljubljene institucije razsvetljenstva, kjer se ljudje »od zunaj« lahko naučijo razumevanja umetniških del, ki ga je izumil in obvladoval srednji razred. Posledica tega je bila, da so v družbeni stvarnosti institucionalna merila, to je muzejske klasifikacije, postala najboljši varuhi esencializma. Normativnost umetnosti je zahtevala tekstualne/teoretske argumente *in hkrati* nedvoumno, visoko organizirano in dobro razširjeno ljudsko znanje, ki so ga nudili muzeji v imenu praktične antropologije. ¹⁰

3. Ni dolgo tega, kar smo videli številne poskuse preklasificiranja muzejske razstavne postavitve in vrste zbirk, podedovanih iz devetnajstega stoletja. Samoraziskovanje in samokritika sta seveda povezani z rojevajočim se duhom multikulturalizma, postmodernizma ter propadom moderne zavesti. Kritika modernosti in neuspehi kolonializma so pripeljali do hude kritike muzejske in umetnostno galerijske prakse. ¹¹ Napadi na muzejske klasifikacije, nenehna reinterpretacija zbirk in preoblikovanje meja med različnimi imperiji percepcije so nenehno odražali krizo samozavedanja zahodnih muzejev. Kritika muzejske prakse dejansko pomeni raziskovanje teoretskih polj razpravljanja. Razprave o politiki razporeditve eksponatov, ¹² oblikah muzejev in merilih razstavljanja: ta zelo bogata in kombinirana kritika postavlja naše izvorno vpra-

⁹ Sir John Lubbock: »Kako mnogo bolje je porabiti naš denar za muzeje, knjižnice in umetniške galerije kot za zapore.« Nav. v: Thomas Greenwood, *Museums and Art Galleries*, London: Simpkin, Marshall & Co., 1888, str. 419.

¹⁰ Paul Rabinow, *French Modern, Norms and Forms of the Social Environment*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.

¹¹ Ena od najpomembnejših razprav je bila interpretacija razstave v newyorškem Muzeju moderne umetnosti (MoMA) »Primitivizem« (1984). Prim. »Primitivism« in the 20th Century Art, *Affinity of the Tribal and the Modern*, ur. William Rubin, New York: Museum of Modern Art, 1984. S stališča muzejskega in galerijskega sistema sta bili razstava in kritična literatura, ki ji je sledila, po mojem mnenju prelomnica v zgodovini modernosti. Prim. Thomas McEvilley, »Doctor, Lawyer, Indian Chief«, v *Art and Otherness, Crisis in Cultural Identity*, Documentext, McPherson and Company 1992; James Clifford, »Histories of the Tribal and the Modern«, *Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.

¹² Lynne Cooke in Peter Wolled (ur.), *Visual Display, Culture Beyond Appearances*, Seattle: Bay Press, 1995; Sharon McDonald, *The Politics of Display, Museums, Science, Culture*, London in New York: Routledge, 1998.

šanje – normativnost umetnosti – v novo luč. Čeprav ne bom poskušal pokriti celotnega polja, bi tu vseeno rad omenil nekaj posebej pomembnih vidikov in posledic te postmoderne samokritike. Za ponazoritve sem izbral tiste vidike tega polja, ki kažejo na nedavno umetniško dejavnost, ki demonstrira to zavest. Moj dejanski namen v tem članku je izpostaviti tiste umetnike, ki predstavljajo to zavest samokritike: rad bi omenil umetniška dela, ki v bistvu analizirajo vprašanja in krizo normativnosti umetnosti. Toda preden se posvetim sodobnim umetniškim odzivom, preglejmo odzive muzeologije.

3.1. Na strani teorije smo priče izumu in zavesti o »novi muzeologiji«, ¹³ ki se je pričela v poznih osemdesetih letih. Ta teoretska novost in »mehko gibanje« sta bila povezana z dejansko krizo muzejskega upravljanja. V osemdesetih je postalo jasno, da so klasične in ločene funkcije muzejev – proučevanje, vzgoja in zabava – bile pomešane. Pedagoški etos je razpadel s prekinitvijo tradicije in izginotjem veljavnosti zahodnega kánona. Nova muzeologija je ponujala nov pogled na sam muzej: kritiki muzeologije so delno napadali tedanjo dejansko politiko razstavljanja in klasifikacije, delno pa so se odzivali na ohranjanje in vzdrževanje muzejev, ne da bi radikalno preinterpretirali njihovo vlogo v postmodernem družbenem in duhovnem okolju.

3.2. Kriza muzeologije in muzejev ni bila neodvisna od širše krize tehnologije skupinskih spominov. ¹⁴ V luči te širše krize ali v senci somraka zgodovinske zavesti, je običajno in ustaljeno delovanje muzeologije postalo skoraj absurdno in pretirano naivno. V normalnih pogojih se muzeologije ni dalo zamišljati brez popolnega zaupanja v zgodovinsko kontinuiteto. Kritično ponovno preučevanje vladajočih oblik skupinskega spomina je včasih rezultiralo v krizi muzejske dejavnosti. Klasifikacijske in zbiralske strategije so se izkazale za preveč prazne in brez pomena, za preveč abstraktne in preveč usmerjene na moč. Nova muzeologija je ponujala novo zvrst teoremov za zbiranje, klasifikacijo, vizualno razstavno predstavitev, muzejsko pedagogiko in nazadnje, čeprav ne najmanj pomembno, ponudila je novo pogodbo z multikulturnim svetom, v katerem je bila evropska tradicionalna percepcija le ena izmed mnogih. Nova muzeologija se je odrekla pojmu posebne visoke kulture in klasičnih umetnosti, v zameno za izgubo izjemnosti pa se je pričela nova in obetavna izmenjava med umetnostjo in antropologijo. ¹⁵

¹³ Peter Vergo (ur.), *The New Museology*, London: Reaktion Books, 1991.

¹⁴ Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, London in New York: Routledge, 1995; M. Christine Boyer, *The City of Collective Memory, Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996; Pierre Nora (ur.), *Realms of Memory, The Construction of the French Past*, New York: Columbia University Press, 1997.

¹⁵ Naj navedem le nekaj razstav, na katere je vplivala nova muzeologija: Jean-Hubert Martin, »Magiciens de la terre«, Pariz: Musée National d'art moderne, Centre Geor-

3.3. Kriza se ni izognila arhitekturi muzejev. Podedovano arhitekturno izročilo iz devetnajstega stoletja je bilo nedvoumno: neoklasicizem je bil in je ostal vladajoči model. Muzej je posnemal grški tempelj: nakazoval je, da zbirke te *posode* pripadajo Svetovni zgodovini. Posnetek starodavnih modelov je nudil zagotovilo zbiralcem, umetnikom in obiskovalcem: vsak je bil na svojem najboljšem mestu. Nakazovanja reda in sloga muzejev so postala jasna: živa in veljavna izročila teh stavb in njihove reklamne tehnologije so postala zelo podobna slogu bančnih in borznih stavb. Obe zvrsti stavb sta vsebovali materialne vrednote in obljubljali, da jih bosta večno ohranjali v najvišji obliki in najboljšem stanju. Arhitekturna podobnost in strukturalne vzporednice teh ustanov niso bile naključne: bančne in borzne stavbe ne le reklamirajo moč denarja in nesmrtnost kapitalizma, pač pa so v resnici zagotovila reda. To je tako kot Lubbockov argument: ceneje je, da množice pripravimo do tega, da sprejmejo moč trga in denarja, kot pa plačevati ječe in druge postopke discipliniranja in kaznovanja. Kakorkoli, klasicizem bi lahko bil reklamiranje moči in bi lahko pomagal razložiti te ustanove kot nekaj, kar je nad dejanskimi vprašanji in krizami družbe. Zgodovinska dojemanja arhitekturnih simbolov kapitalizma in umetnosti izkazujejo nadvlado moči, neprekinjena in nenehna dejavnost moči pa jasno pokaže, da je upor nesmiseln. To je bil vzrok, zaradi katerega so avantgardna gibanja v začetku tega stoletja tako vehementno napadla muzeje.

Toda v drugi polovici našega stoletja smo priče novemu in bogatemu valu muzejske arhitekture.¹⁶ Bistvena sestavina te nove arhitekture – ki je povsod povezana z gospodarskim preoblikovanjem mest in regij – je napadalna nadvlada stavbe nad zbirko. Izginile so trajne površine in namerna nevtralnost. Vse nove stavbe kažejo različne vrste estetskih razlag in izročil, toda vse nekako odražajo krizo holizma – odgovorov na krizo reprezentacije in muzeologije ne nudijo umetnostni zgodovinarji in kustosi, pač pa arhitekture teh stavb. Rezultat je zelo spektakularen: nova muzejska arhitektura je bila eden najpomembnejših kulturnih znakov zadnjih desetletij. Novi muzeji so postala

ges Pompidou, 1989; Kirk Varnedoe in Adam Gopnik, »High and Low, Modern Art and Popular Culture«, Museum of Modern Art, New York, 1990; Tom Hill in Richard W. Hill Sr. (ur.), *Creation's Journey, Native American Identity and Belief*, Washington in London: Smithsonian Institution Press, 1994.

¹⁶ J. M. Montaner – J. Oliveras, *The Museums of the Last Generation*, Stuttgart/Zürich: Karl Kramer Verlag, 1987; Andreas Papadakis, *A New Spirit in Architecture*, London: Academy Editions, 1991; James Stirling, *Die Neue Staatgalerie Stuttgart*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1984; Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum Bilbao*, Solomon Guggenheim Foundation, 1997; *New Architecture/Neue Architektur Berlin 1990/2000*, Berlin: Jovis Verlagsbüro, 1997; *le moniteur architecture ame*, Pariz: Hors serie, France musées recents, new museums, 1999.

priljubljena tema revij, arhitekti so postali *zvezde* in stavbe so vključene v zabaviščne prireditve urbanih prostorov. Od Nemčije do Francije je nastalo stotine in stotine novih muzejev: to so doslej nikdar videne stilske modne prireditve *novih mega in gigacentrov*. Getty v Los Angelesu in Guggenheim v Bilbao nista več običajna muzeja, pač pa dela hiperaktivnosti postzgodovinske industrije kiča. Te stavbe so bližje duhu Donalda Trumpa, duhu *Semnja ničevosti* kot pa dediščini »Napredka, Reda in Holizma zgodovinske reprezentacije«. Toda vedno večji del vzgojno-zabavnih in komercialnih funkcij kaže, da ta nova moda ni sposobna rešiti krize, lahko jo le zakrije. Naraščajoči komercializem muzejev in manjšanje razdalje med njimi in zabavišnimi parki skušata zakriti nerezrešeno krizo, neodgovorjena vprašanja in veljavne izzive. *Muzeji so ostali stražarji – včasih praznih – norm in oblik, so zadnja in zelo priljubljena »Institucija« konserviranja tradicije in reklamiranja Reda. Toda multikulturalni izziv in relativizem sta dokončno spodkopala tradicijo.* V bistvu nova muzeologija ni le nova intelektualna moda, temveč glasnik novih pojmov in novih teoretskih razlag dobe postkulturne hierarhije, ko muzeji niso več ustanove, ki se jih ne dotaknejo zahteve multikulturalizma in nastajajoča menjava med umetnostjo in antropologijo, kategorije migracije/hibridnosti in kritike idej Razuma, Napredka, Historicizma v dobi somraka zgodovinskega spomina.¹⁷

4. V preostanku tega eseja bom poskusil interpretirati nekaj umetniških del, ki so povezana z reprezentacijo tradicionalizma, sedanjim stanjem muzejev in s sedanjo situacijo tehnologij kolektivne zavesti.

Teoretsko vzeto lahko umetniška dela klasificiramo s stališča estetskega samozavedanja, oziroma s stališča avtonomije umetnosti. Obstajajo umetniška dela, ki se, naravno, ne sklicujejo na svoj lastni razred in obstajajo kot posebna umetniška dela. Predstavljena so kot primeri avtonomne umetnosti in v tem primerih sta politika razstavljanja in okvir njihove interpretacije jasna in očitna. To pomeni, da ni povezave med okvirom, razstavo in umetniškim delom: meja med okoljem in umetniškim delom je jasna. Obstaja pa tudi večje število umetniških del, ki ne odražajo lastne klasifikacije. Ta so da-

¹⁷ Kritika modernosti kot epistemološke oblike je poseben občutljiva v primeru muzejev, ki so *par excellence* reprezentacije strateškega zaveznitstva med klasifikacijo in ustvarjanjem družbenega pomena. Prim. Homi K. Bhabha, »Articulating the Archaic. Cultural difference and colonial nonsense«, v: *The Location of the Culture*, London in New York: Routledge, 1994, str. 123-139; prim. Andreas Huyssen: »Seveda imajo mnogi muzeji še vedno težave s prilagajanjem svoji novi vlogi kot kulturni posredniki v okolju, v katerem se zahteve po multikulturalizmu in dejanskostim migracije in demografije zaradi etničnih sporov, kulturnega rasizma in splošnih ponovnih pojavov nacionalizma in ksenofobije vedno bolj premeščajo.« *Ibid.*, str. 35.

nes dana na ogled kot umetniška dela, a ta klasifikacija in njihova vizualna razstavitev sta neodvisna od izvirnega namena. (Seveda obstajata med temi umetniškimi deli dva različna razreda. So umetniška dela, ki so danes predstavljena kot dela umetnosti in se ta klasifikacija sklada z njihovim izvirnim namenom. Vendar pa je v muzejih veliko umetniških del, ki so bila ustvarjena pred dobo izuma neodvisne in avtonomne umetnosti, pred muzealizacijo vsake možne zbirke. To so predmeti, ki so postali »umetnine« zaradi namernosti umetnostne zgodovine in njihova klasifikacija in vizualna predstavitev sta sledili tej interpretaciji. A to je neka druga pot v gozdu klasifikacij, ki bi nas odpeljala predaleč.)

Obstaja pa majhen razred umetniških del – to je razred, ki ga imenujem *samoreferenčni razred umetniških del* –, ki niso nevtralna ali indiferentna do svojega razreda. To so umetniška dela, ki se referirajo na svojo razstavno postavitev, na svoje mesto v zbirkah. Samoreferencialna »narava« je bistvo tega razreda. Bistvo teh umetniških del je umetniška refleksija v odnosu do njihovega institucionalnega položaja, do okolja v mašineriji muzejske klasifikacije in muzejskih postavitev. Samoreferencialni razred umetniških del je izjemen s stališča esencializma/institucionalizma.¹⁸ Udejanjenje samoreferencialne narave in strukture refleksije nudi zelo ustvarjalno metodo za interpretacijo kulturnih ustanov: z drugimi besedami, to je razred umetniških del, ki služijo kot ogledalo »realnosti«. Delno klasični in predvsem neoavantgardni umetniki so dajali prednost samoreferencialnemu načinu mišljenja. Zgodovinska refleksija ahistoričnega pojma »umetnosti« in vseh »institucij« umetniške industrije je bila zelo uspešna v nenehni *vojni proti muzejem in kánonom in za njihovo zavzetje*. Obstajajo zelo znani primeri »klasičnega« semantično samoreferencialnega avantgardnega umetniškega dela, od *Velikega stekla* Marcela Duchampa do Magrittovih slavnih slik *Ceci n'est pas une pipe* in *Les deux mystères*. Obstajajo seveda tudi različni primeri konceptualizma, pa naj gre za Josepha Kosutha in Hansa Haackeja do dejavnosti skupine »Art and Language« ali od Barbare Kruger do Jenny Holzer in Sherrie Levine. Zdi se mi, da obstaja pravilo ali točneje, stalna sestavina v zgradbi samoreferencialnih umetniških del, namreč zelo močni lingvistični vidiki teh del. Vsi umetniki, ki sem jih tu omenil, hodijo po ločnici med besedo in podobo, tekstualnostjo in vizualnostjo. Vsi si prilaščajo protislovja med podobo in besedilom in vsi uporabljajo ta protislovja, da bi reflektirali izgradnjo umetnostne zgodovine same, *institucionalno normativnost umetnosti* in vprašanje teh

¹⁸ Prim. Charles Spinoza in Hubert Dreyfus, »Two Kinds of Antiessentialism and Their Consequences«, *Critical Inquiry*, zv. 22, št. 4 (poletje 1996) in moj članek »Between the Essentialism and Institutionalism« *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zv. 59 (jesen 1999).

norm. Jenny Holzer¹⁹ na primer, izdela majhno razglednico iz lesa in brez slike. Namesto kakšne komercialne fotografije je tam stavek natisnjen v rdečih velikih črkah: DENAR USTVARJA OKUS. To delo – ki je med besedili Holzerjeve eno od mojih najljubših – je hkrati ironično in globokoumno. Od tod izhajajoča razlaga te majhne in nedolžne šale zastavi veliko vprašanj, ki pa so brez pravih odgovorov. Najprej: kdo je avtor teh besed, ki dajejo videz stavka? Eden od prvih odzivov gledalca/bralca je, da se spomni zadnjega stavka Barthesovega slavnega esejja *Smrt avtorja*.²⁰ (V mojem prevodu: »Cena rojstva bralca je smrt avtorja.«) In naslednje vprašanje: kakšna je funkcija tega kosa lesa? Je to psevdorazglednica, je podoba brez vizualnosti? Je to šala na račun razglednic ali pa je šala prek razglednic? Je to šala o občini neodvisni človeški sposobnosti za okus? Je to napad na norme estetskega izkustva, ki predpostavlja neodvisen občini okus? Obstaja pa tudi raven kaligrafske percepcije: besedilo vidimo kot sliko in hkrati moramo brati podobo. Velike rdeče črke *so rdeče velike črke*, toda ta presežek in semantična praznina sta bistveni del neskončnih interpretacijskih iger. In končno, obstaja še ena interpretativna plast: *zaničevanje muzejev in njihovih obiskovalcev*. (Svoj primer sem kupil v Berlinu v trgovini tamkajšnjega Guggenheimovega muzeja, ki je v stavbi Deutsche Bank.) S stališča muzejskega obiskovalca je zaničevanje, ki ga izraža ta stavek, zelo huda kritika okusa zbirateljev, arogantnih muzejskih množic sveta. Če *umetnica* trdi, da *denar* ustvarja okus, to pomeni, da – po njenem mnenju – poslanstvo visoke kulture, nezainteresiranost, ki temelji na kontemplativnem izkustvu ni več veljavno. Besede, ki – po moji razlagi – na prvi pogled delujejo kot nedolžna in ironična šala, so zelo žalostno in boleče priznanje glede usode umetnosti in zelo kruta kritika dejanske komercializacije umetniškega sveta. Drugi primeri, ki bi jih rad omenil, so povezani z dvoreznostjo odnosa tekstualnosti in vizualnosti. Vse te razstave in umetniška dela so različne razlage vprašanj kulture pisave. Mislim, da ni naključno, da je usoda kulture pisave in branja v dobi drugotne oralnosti postala zelo privlačna za umetnika postkolonialne kulture. Tradicionalni pomen pismenosti, sposobnost pisati in brati,²¹ kultura in prihodnost knjige²² v dobi postgutenbergovske galaksije niso več samoumevni. Umetniška razlaga te kulturne spremembe je običajno zelo privlačna, toda

¹⁹ Michael Auping, »Reading Holzer or Speaking in Tongues«, v: *Jenny Holzer: The Venice Installation*, United States Pavilion the 44th Venice Biennale.

²⁰ Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, Pariz: Seuil, 1968.

²¹ James O. Donnell, *Avatars of the Word, from Papyrus to Cyberspace*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998.

²² Geoffrey Nunberg (ur.), *The Future of the Book*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1996.

interpretacija dejanskih kritikov, ki so neevropski umetniki, gre globlje. V zadnjih nekaj letih je kultura migracij²³ in diaspor postala del postkolonialnega diskurza, neevropska umetniška gibanja pa so pričela dekonstruirati hegemonijo našega kulturnega prvenstva in to od institucij do jezikovne in kategorične superiornosti. Postkolonialni diskurz uporablja nov besednjak, nove jezikovne igre in nova obzorja klasifikacij.²⁴ To je tudi širši okvir tistih kitajskih konceptualnih umetnikov, ki so se morali po poboju na Trgu Tienanmen izseliti v Prvi svet, predvsem v Združene države. Ti umetniki, Xu Bing, Wenda Gu ali Song Dong,²⁵ igrajo različne igre s kitajsko pisavo in njenimi znaki. Na različne načine vsi dekonstruirajo tradicionalno kitajsko kaligrafijo. Dekonstrukcija kitajske pisave pomeni izpraznitev semantičnih razsežnosti jezika. Wenda Gu piše/slika psevdoznake. Uporablja tradicionalne kaligrafske postopke, a radikalno uniči jezik. Njegova kaligrafija je napačna v očeh tistih, ki jo znajo *brati*, a običajni zahodnjak jo *vidi* le kot sliko. Znaki, ki imajo ali nimajo pomena, posnemajo in si prisvajajo »vmesni« položaj, migracijo med Vzhodom in Zahodom. Kultura migracije je kultura trajnega in medsebojnega nesporazuma, kjer so tradicionalne norme avtentičnosti in kiča za vedno izgubljene. Xu Bing – drugi slavni emigrant – je ustvaril veliko knjigo, *Knjigo z neba*, ki vsebuje stotine in stotine ročno izdelanih strani. Sam je izrezal vse znake in jih natisnil. Za ljudi od zunaj – še ena kategorija, ki se je izgubila v migracijah – daje videz avtentičnega klasičnega besedila. Toda nobenega od znakov se ne da izgovoriti ali razumeti. Celotna knjiga je ponaredek, točneje, na ravni vizualnosti je v resnici pravilna in se zdi kot izvorni kitajski svitek rokopisa ali knjige.

Delo teh umetnikov, ki živijo na meji med dramatično različnimi kulturami, med različnimi kronologijami in pojmi Umetnosti, različnimi pričakovanji, zahtevami, zvestobami in identitetami, se je izkazalo za neprevedljivo. *Pusedotekste, ki so semantično prazni*, bi lahko razumeli kot najboljše simbole te identitete. Ne pripadajo niti tradicionalni kitajski niti sodobni Zahodni kulturi. Vse te kategorije so prazne in njihovo veljavnost ohranja le politična moč.

V očeh teh umetnikov je bistvena funkcija kulturnih institucij, kakršne so knjižnice in muzeji, izgubljena. Pisanje je brez pomena, tu ni nobenega

²³ Robin Cohen, *Global Diasporas*, London & New York: Routledge, 1997; »Globalisation and Diasporic Communication«, v *The Public, Javnost Journal of the European Institute for Communication nad Culture*, zv. VI, 1999, št. 1; Moira G. Simpson, *Making Representations, Museums in the Post-Colonial Era*, London in New York: Routledge, 1996.

²⁴ Kwame Anthony Appiah, *In my Father's House, Africa in the Philosophy of Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1992.

²⁵ Gao Minglu (ur.), *Inside Out: New Chinese Art*, Berkeley: SOMA & University of California Press, 1999.

stavka, ki bi čakal na svoj prevod. Ne obstaja nikakršna *tradicionalno racionalna* izmenjava med kulturami v ustaljenem pomenu teh izrazov: razumevanja in prevajanja, interpretacije in prepoznanja. Obstajajo le hibridnost, *bricolage* in nesmiselna montaža. Ne obstajajo vzročna vprašanja, ampak le vtisi. Vsakdo je ujet v ruševine svojega kulturnega veselja: razen tistih, ki pripadajo diskurzu migracije, postkolonialnim kulturam in položaju, kjer se križajo kulture. Minimum racionalnosti, ki je bila predpogoj vsakršnega razumevanja in dialoga, deluje neveljavno. Živimo v svetu *Izgubljene avtoceste*.

Pokrajina, ki jo »naslikajo« umetniki migracije, je v resnici skrajno pesimistična. Prejšnja normativnost umetnosti je postala danes povsem relativna. Knjižnice so polne knjig, ki so neberljive in neprevedljive. Tako kot slike, tudi besedila nimajo pomena in obstoja. Lažne knjižnice v muzejih: besedila takšna kot podobe, branje takšno kot gledanje, vsaka kulturna gesta nadomešča neko drugo. Obljuba interpretacije je ponaredek.

Mislim, da sta prihodnost knjige in prihodnost pojma umetnosti medsebojno povezani. Gutenbergova elegija²⁶ bi lahko bila dokončna pripoved o Umetnosti. V resnici nisem preveč optimističen. Vendar pa obstaja protislovje, ki bi lahko bilo izvor upanja. Vsa umetniška dela, ki sem jih tu navedel in omenjal, so v muzejih in vsi muzeji, v katerih sem jih videl, so bili polni obiskovalcev. Vsi ti eksponati predstavljajo najboljšo možnost za *izgubljeni kánon: kritiko samozavedanja, ki je najboljše darilo Svobode in Boga*.

Prevedel A. E.

²⁶ S. Birkerts, *Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age*, Boston: Faber & Faber, 1994.

